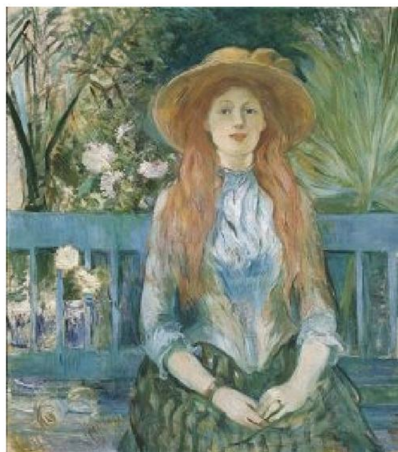
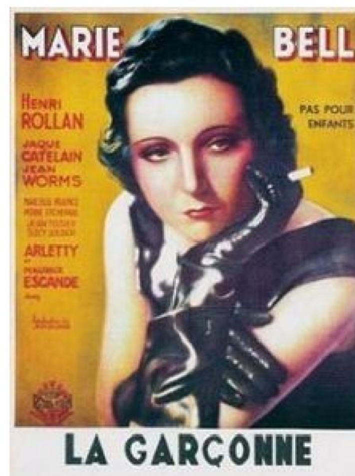
Intelektuální tandem R. & S.: Jeune-fille – o rozporech a praxi – historicko-teoretický exkurs (pár nesourodých poznámek)

Rozpor



Pojem *Jeune-fille* se jako identitní kategorie objevil ve Francii v 18. století. Popisoval období v životě mladé ženy od první menstruace až po vstup do manželství. Tradiční typ *Jeune-fille* je spojen s ideály ženské čistoty, cudnosti nebo s ideálem *věčné ženy*. Tyto zdánlivě neotřesitelné ideály byly důsledkem specifického vývoje patriarchální rodiny, tvořící základ státu., které oficiálně definovali zvláštní roli mladé ženy v pojmech cudnosti a zbožnosti, jež byly v 18. století synonymem pro panenství. Z historického úhlu pohledu byla *Jeune-fille* mladou ženou, pro niž byly sňatek a mateřství nevyhnutelné, a která vyžadovala ochranu rodiny a státu v období mezi dosažením reprodukční zralosti a uzavřením manželství. Zatímco někteří akademici argumentují, že tento ideální obraz *Jeune-fille* byl v rozporu se skutečným chováním mnoha mladých žen napříč různými společenskými třídami, které se účastnily předmanželských sexuálních aktivit. Trvalost těchto ideálů a důležitá skutečnost, že byly, alespoň navenek, udržovány, je pro námi řešený problém zásadní. Bez ohledu na jejich chování za „zavřenými dveřmi“ udržovaly mladé ženy zdání čistoty a nedotčenosti. Byl to imperativ. *Jeune-fille* tedy byla od samého počátku representací. Ač se tento pojem postupně vyvíjel a začal popisovat stále širší škálu neprovdaných žen, význam čistoty a nedotčenosti přetrvával.

Posunem, který representaci *Jeune-fille* mírně modifikoval se stal pojem *francouzské nové ženy*, s nímž přišlo feministické hnutí první vlny. Charakterizovala ji politická agenda, jejíž podstatou byla ženská emancipace. Byť tyto snahy značně přispěly ke zlepšení postavení žen ve francouzské společnosti, tradiční representaci mladé ženské sexuality příliš nenarušily.



Ve 20. letech 20. století se objevuje garçonne, která byla určitým průlomem. Zatímco *Jeune-fille* představovala historický ideál ženskosti, *garçonne* přijala fyzické znaky, které byly většinou spojovány s mladým mužem – krátký sestřih vlasů, kouření, pití alkoholu a řízení auta. Byla snahou vzepřít se společenským očekáváním, jež se

vztahovala na „řádnou“ *Jeune-fille*. Postava *garçonne* byla mnoha pouty svázána s jazzovou subkulturou a díky ní přežila i válku a okupaci. Byla dlouhodobě působícím podvratným prvkem podkopávajícím již dále neudržitelnou představu o *Jeune-fille*, která však i přesto přežila až do konce 50. či začátku 60. let, kdy byla tato identitní kategorie zásadním způsobem zpochybněna. Její poválečná verze byla manifestací konfliktu mezi nostalgickým ideálem ženství a rozporuplnou modernizací, která toto období charakterizovala

Ač byl i po válce pojem *Jeune-fille* spojován s nedotčeností a ženskými ctnostmi, začal být rovněž užíván k popisu rostoucího počtu charakterů a postav mladých, veřejně činných žen, které byly zjevně sexuálně aktivní, chovaly se rebelsky a odrážel se na nich vliv americké kultury.

Praxe

S uvolňující se kulturní atmosférou na konci 50. a začátkem 60. let vstoupily obrazy předčasně vyspělých mladých žen do veřejného prostoru předem nepředvídatelnými a bezprecedentními způsoby. V představách veřejnosti o tom, co znamená být mladý a být ženou začaly hrát zásadní roli reklamy, populární časopisy, filmy a televize, které tou dobou nabyly dosud nebývalého vlivu. Pro veřejnost chycenou mezi nostalgickou touhou obnovit předválečné hodnoty a způsob života a pronikavými vlivy „amerikanizace“, dekolonizace a Studené války, bylo nové utváření představy mladé ženy, unikátní poválečné *Jeune-fille*, případem krize identity, která pohltila celou zemi.

Tento rozpor dobře odráží postava šestnáctileté Cécile (Jeanne Valérie) z filmu režiséra Rogera Vadima *Les Liaisons dangereuses* (Nebezpečné známosti) z roku 1959. Manželský pár Valmonta (Gérard Philipe) a Juliette (Jeanne Moreau) z vyšší buržoazní třídy rozehrává s mladými lidmi velmi nebezpečnou hru. Manželé se spolu dohodnou, že Valmont bude svádět nevinné dívky, které následně odvrhne. Manželé si tak mají ověřovat pevnost svého svazku, a to, jak daleko jsou v této hře schopni zajít.

Poté, co Valmont svede Cécile, která je zamilovaná do studenta Dancenyho (Jean-Louis Trintignant) a hrozí skandál, zajde za ní Juliette s radou:

Juliette: Zdá se, že se na Valmonta zlobíš. Co se stalo?
Cécile: Nic.
J.: To, co jste dělali nazýváš ničím?
C.: Vy o tom víte?
J.: Jistě.

C.: Já za to nemohu. Nechtěla jsem. Donutil mě.
J.: Pokud se ti to nelíbilo, měla ses bránit.
C.: Chtěla bych vás vidět! Není snadné se ubránit. Nevím, jak na to.
J.: Všichni nejsou jako Valmont.
C. Zlobíte se na mě?
J.: Vypadám tak?
C.: Ne.
J.: Ale pověz, upřímně, bylo to tak nepříjemné?
C.: Nemiluji ho. Miluji Dancenyho.
J.: Ale nastala chvíle, kdy jsi cítila, že miluješ Valmonta.
C.: Stydím se. Od té doby jen pláču.
J.: Hanbu a bolest máš za sebou. Jde o poprvé.
C.: Stydím se kvůli Dancenymu.
J.: Tohle jiným dává sebevědomí. No tak, jen plač.
C.: Cítím, že vás začínám mít ráda. Chci někoho nenávidět.
J.: Všechny jste stejné. Na to si zvykneš.
Potíž je v tom, že muži pohrdají povolnými ženami.
Kdybys s Courtem dělala to, co tu noc s Valmontem, už by si tě nechtěl brát.
C.: S Dancenym bych to chtěla. Ale střeží mou čest
Láska je složitá!
Kdyby tak byl svět bez mužů!
J.: S nimi to moc nejde, ale bez nich také ne.
Podívej se pravdě do očí.
Své srdce si chraň pro Dancenyho, ale Valmont může milovat tvé tělo.
Danceny bude respektovat tvou nevinnost a všichni budou spokojení, včetně tebe.
C.: Když to řeknete takhle, zní to jednoduše.
J.: Udělala si jednu hloupost.
C.: Jakou?
J.: Když se oddáš muži, nemůžeš ho potom odhánět. Je to neslušné a nebezpečné.
Taky by o tom mohl začít mluvit.
C.: Myslíte?
J.: Muž musí udělat první krok a žena ten druhý.
Mysli na svou pověst.
C.: Ano.

V tehdejší buržoazní společnosti mohl být dán průchod dívčí sexualitě jen za pomoci lží a přetvářky. To, že film vůbec vznikl nám ukazuje, že povrchní moralistní

pokrytectví typické pro klasickou representaci *Jeune-fille* již dále nebylo možné udržet.

Nová média tento trend zaznamenala a začala vytvářet ze spisovatelů, režisérů, herců a zpěváků obou pohlaví vzorové ikony pro mládež, a posléze vytvářela demografický obraz celé mladé francouzské populace. Jednalo se o případ dialektické formace, v němž se obraz a zkušenost mládeže vzájemně modelují, popírají a transformují prostřednictvím vzájemných setkávání a střetů. Jazz, rock and roll, existenciální filosofie a filmy francouzské nové vlny vtiskli mládeži ducha rebelství a toto kulturní uvolnění uvolnilo i pouta tradičně pojímané sexuality.



Jednou z nejvýznamnějších ikon nesoucí v sobě i výraz osvobozené ženské sexuality, byla bezesporu Brigitte Bardot. Pro konzervativní část francouzské společnosti se stala ohniskem mnoha sporů a předmětem opovržení. Opakovaně se stávala obětním beránkem za akce rebelující mládeže po celé Francii. Její vliv na mládež kladně hodnotila existenciální filosofka Simone de Beauvoir, pro kterou se stala novou *„ lokomotivou ženské emancipace*“. Z útlé knížečky Simone de Beauvoir, která ve Velké Británii v roce 1959 vyšla pod názvem Brigitte Bardot and the Lolita Syndrome, uvedu několik neuspořádaných citací, které její pohled na Brigitte Bardot přibližují:

“Brigitte Bardot je živoucím rozporem, skvělým exemplářem mnohoznačné nymfy: štíhlá, svalnatá, téměř androgenní, se smyslným poprsím a dětsky políbení hodnými rtíky.

Dospělá žena dnes obývá stejný svět jako muž, ale žena-dítě se pohybuje v universu, do nějž muž vstoupit nesmí. Věkový rozdíl mezi nimi znovu utváří odstup, který je nutný pro vznik touhy.

Je bez paměti, bez minulosti, a díky této nevědomosti získává dokonalou nevinnost, která je připisována mýtickému dětství.

‚Ona nehraje‘ řekl. ‚Ona prostě je.‘
‚To je pravda, potvrdila Bridgitte Bardot‘

Bridgitte Bardot je bytostí instinktu.

Jeví se jako přírodní síla, nebezpečná tak dlouho, dokud zůstává nespoutána. Je ale na muži, aby ji domestikoval. Bridgitte Bardot je ztracené patetické dítě, které

potřebuje průvodce a ochránce. Toto klišé již prokázalo svou platnost. Lichotí mužské ješitnosti a dospělou i dospívající ženu uklidňuje.

Nevědomost a nezkušenost se dají léčit, ale Bridgitte Bardot není jen prostou dívkou, je rovněž nebezpečně upřímná.

Bridgitte Bardot není ani zvrhlá ani vzpurná ani nemorální, protože morálka u ní nemá šanci. Dobro a zlo jsou součástí konvencí, které jsou jí natolik cizí, že ani nepomyslí na to, aby se k nim sklonila.

Budoucnost je pro ni stále jedním z těch vynálezů dospělých, k němuž nemá žádnou důvěru.

Její šaty nejsou fetyš, a když se svléká, nevyzrazuje žádné tajemství.

Její erotismus není magický, ale agresivní. Ve hře lásky je stejně tak lovcem, jako kořistí. Muž je pro ni objekt, stejně tak jako je ona objektem pro něj. A to je právě to, co uráží mužskou ješitnost.

V zemích latinského kulturního okruhu, kde muži lpí na mýtu ‚ženy objektu', se přirozenost Bridgitte Bardot zdá být perverznější než jakákoliv možná záludnost.

Osvobozená žena je pravým opakem ženy lehké.

Rovnost v sexuální sféře, kterou chování Bridgitte Bardot bezděčně potvrzuje, byla v Americe známa již dávno.

Většina lidí není natolik smělá, aby sexualitu limitovali jen na ni samotnou a uznali její moc. Každý kdo jejich pokrytectví napadá je obviňován z cynismu.

V reálném životě a obvykle i v dobrých knihách a filmech nejsou jedinci definováni pouze svou sexualitou. Každý z nich má svou minulost a jeho či její erotismus se zapojuje do určitých situací.

Mezi těmi, kdo chtějí stávající zvyky zachovat jednou pro vždy a těmi, kdo chtějí, aby se vyvíjely, je veden konflikt.

Léta mezi pubertou a svatbou se stala oknem pro fantazii o ženské sexualitě, které média otevřela veřejnosti. Postava poválečné *Jeune-fille* začala pod vlivem populární kultury představovat symbol ženské emancipace, ale zároveň i sociokulturní moci mužské fantazie, byla tedy dvousečnou zbraní.

Rozpor č. 2

Na kultuře mladých se notně přiživoval reklamní průmysl. Pro něj se *Jeune-fille* stala representací, která prodává konzumní zboží. Rámec nastavený masmédii definoval

mládí jako koherentní identitní kategorii, jejíž potřeby a touhy lze vytvářet a naplňovat na komerčním trhu a jíž lze přeměnit v rozeznatelný produkt, který lze nakupovat a prodávat v rostoucí ekonomice životního stylu.



Kritikou moci, kterou začala představovat reklama a obecně populární kultura, se začala zabývat Situacionistická internacionála (dále jen situacionisté či SI), umělecko-politické hnutí založené v roce 1957, aktivně se podílející na horkém pařížském květnu roku 1968, fungující až do roku 1972. Jejími nejvýznamnějšími členy byl autor manifestu celé vzpurné generace 60. let Společnost spektáklu francouzský filosof Guy Debord, autor knihy Revoluce všedního dne Belgičan Raoul Vanegham, dánský malíř sochař a keramik Asger Oluf Jorn a rozhodně ne v poslední řadě i první Debordova choť – autorka situacionistického románu Všichni královy koně – Michèle Bernstein.

Médii promyšleně vytvářený obraz mládí pro situacionisty představoval degradaci života od *„být“* k *„mít“* a od mít k pouhému *„jevit se“* či k vytváření dojmu, jak to v roce 1967 ve Společnosti spektáklu popsal Guy Debord. Dle Deborda jsou ve společnosti spektáklu vztahy mezi lidmi zprostředkovávány za pomoci obrazů a tím jsou od svých tužeb odcizováni.

Podle situacionistů vyvolala epidemie zbožního fetišismu, která doprovázela konsolidaci kapitalismu po 2. světové válce spolu s nástupem společnosti spektáklu, akutní krizi touhy. Zbavena svého rozpoznávacího, psychologického a emočního jádra, začala se touha měnit v obchodní transakci, jejíž měnou jsou stejně tak obrazy, jako i věci. Vášeň začala být zprostředkovávána filmy, časopisy a televizí a štěstí začaly do značné míry představovat předměty.

O společnosti spektáklu dále referují takto: nalezli jsme falešný svět: jednak proto, že to žádný svět není, protože sám sebe representuje jako skutečný; a druhak proto, že téměř věrně napodobuje opravdový život, aby skutečné nahradil jeho opakem, skutečné štěstí odcizením jednotlivců od sebe navzájem. Kapitalistický konzum lidem vnucuje všeobecné zúžení tužeb pravidelným uspokojováním tužeb umělých, které činí potřebami, aniž by kdy byly předmětem touhy – autentickým tužbám je bráněno v naplnění (nebo je jejich naplnění kompenzováno ve formě spektáklu).

Německý filosof frankfurtské školy Herbert Marcuse zvýraznil vztah mezi sexuální aktivitou a prostředím, aby demonstroval jakým způsobem kapitalismus de-erotizuje celé dimense lidské zkušenosti. Tento Marcuseho náhled situacionisté přebírají. Rozlišují mezi erotickým, představujícím autentické vyjádření touhy a sexuálním, které představuje touhu odcizenou. Tvrdí, že čím více erotická skutečnost upadá, tím více se množí sexualizované formy. (1)

Výrazná a konfliktní postava *Jeune-fille* pro situacionisty představuje jak falešnou a odcizenou touhu charakteristickou pro společnost spektáklu, tak i ztělesnění širší krize touhy prostupující celou francouzskou společností bez ohledu na to, jak je do spektakulárního sytému zatažena. Mediální obrazy žen považovali za fenomén analogický funkcionalismu a zneužívání policejních pravomocí – za vizuální vyjádření (erotického) odcizení. Ve spektakulární ekonomice zírání představují ženy spíše objekty než subjekty – téměř vždy představují touhy někoho jiného.

Tyto mediální fantazie ženskosti – působící stejně tak na muže, jako i na ženy – obsahují dvě rozdílné, ale vzájemně se překrývající kategorie: obraz ženy jako objektu a obraz ženy jako představy (tedy obraz touhy). Na oddělení těchto dvou sfér se spektákl zaměřuje. Z hlediska psychologie totiž identifikace odráží libiduální sféru, je narcistní manifestací puzení eros, láskou (tělesnou či jinou) k já a skrze tuto lásku je láskou k JINÉMU, s nímž se jedinec identifikuje. Autentické tužby jsou totiž v podstatě tužbami vnitřními, které si člověk zvnějšněl. Spektákl tak člověku nutí lásku k obrazu oddělenému od objektu jejž representuje, od skutečné lidské bytosti.

Jestliže tedy začali jedinci touhy konzumovat, nenaplňovali je. Pokud předali zodpovědnost za své touhy kapitalistické společnosti, rychle ztratili kupní sílu k jejich naplnění. Debord ve Společnosti spektáklu napsal, že lidé hrají ve spektáklu své role a jsou od subjektů o nichž sní jak odděleni, tak do nich ponořeni. Čím více o nich fantazírují, tím méně žijí a tím méně často rozeznávají své vlastní potřeby v obrazech, které jim zprostředkovává vládnoucí systém a tím méně rozumí svému vlastnímu bytí a svým tužbám. Ztrácí moc nad objektem svých tužeb, a tím neztrácí pouze vlastnictví tohoto objektu, ale rovněž vlastnictví své touhy, a tím i sebe sama. Namísto toho, aby byl člověk subjektem touhy, stává se subjektem tužeb jiných. Ztrácí tak autentickou subjektivitu a je nucen sehrávat nějakou roli, je frustrován selháváním svých snah, která jsou důsledkem spektakulární formy representace, jež jeho novou „subjektivitu“, jíž je sehrávaná role, utváří.

Základní pohyb spektáklu spočívá ve vstřebávání toho, co je součástí lidské činnosti do tekutého stavu, aby si to ve fázi ztuhnutí přivlastnil. Kapitalismus nahrazuje milenecký vztah konzumem. Pohodlí, které jedinci dříve hledali u milenců, dnes

nalézají v konzumu. Konzumní společnost rozšiřuje falsifikaci touhy dál a dál, až dosáhne noci, v níž bude i nejprostší láskyplné gesto zamořeno instrumentální logikou. Spektakulární „zprostorování času“(2) nepředstavovalo pro stiuacionisty pouze milostný vztah mezi obrazem a člověkem, ale i blížící se spektákl milostných vztahů mezi lidmi. Raoul Vaneigem se obával, že se i skutečné ženy, se kterými spí, začnou chovat jako věci. Jak již psal Marx: *„Tak znovu poznáváme našeho starého nepřítele, zboží, které velice dobře ví, jak na první pohled působit prostě a samozřejmě, ale pravdou je pravý opak, je složité a plné metafyzických nuancí.“* Spektakulární milostný vztah pro situacionisty představuje jen jinou, záludnější formu prostituce, stejně jako život prožívaný ve společnosti spektáklu.

Teorie-praxe

Odcizené subjekty se pohybují časem a prostorem, hledajíce naplnění svých provokativních tužeb mezi zrcadly a obrazy, jež ustavují spektakulární společenský řád. Navzdory rozbujení zrujnovaných a odcizených rozkoší spektáklu situacionisté trvají na tom, že je autentická touha stále možná. Je podle nich nutné vytvořit dialektický vztah mezi subjektem a časem, v němž se subjekt vytváří mimo čas(3), v opozici k postupně se odvíjejícímu obrazovému vyprávění, které ustavuje jeho okolí. Odcizení touhy zakoušené jako vnitřní nedostatek či fragmentace, může být zhojeno jen navázáním touhy na libiduální objekt. Pouze ustavením synchronicity se svými tužbami a uskutečněním těchto tužeb ve světě mohou jednotlivci získat status afektivních subjektů. Skutečným cílem touhy je transformace [negace] daností, jak se odrážejí v lidském vědomí, protože pouze tímto způsobem může samu sebe uskutečnit jako transformující [negativní] sílu, kterou je.

Pomocí metody nazvané *détournement* se situacionisté snažili odhalovat společenské rozpory a hrou s významy poukázat na odcizenost touhy a širší společenské problémy. Détournement byl pro ně formou komunikace, která je dialektická, obsahuje v sobě svou vlastní kritiku a na něco poukazuje.

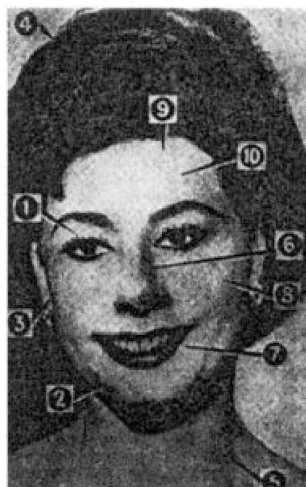
Obrazový doprovod publikací SI tvořili poměrně hojná vyobrazení, často spoře oděných, *Jeune-filles,* která v některých případech mohla vyvolávat sexuální vzrušení, ale jsou představována tak, aby jej mařila nebo alespoň komplikovala. Podstatou těchto détournementů bylo především vychýlení vyobrazení, která nebylo nutné fyzicky měnit, ale pouze vyjmout z jejich původních kontextů tak, aby došlo k zásadní změně jejich původních významů, jež nejsou nahrazeny významy jinými, ale pouze těmito novými významy oslabeny. Takto *détournement* vytváří produktivní napětí mezi minulostí a současností. K bloku schopného proces détornementu

podstoupit SI rovněž využívali pro jiná významová uspořádání, která se pokoušela obsáhnout širší kontext.

V prvním čísle časopisu SI *Internationele Situationniste* se formou détournementu objevila bez jakéhokoliv kontextu či komentáře, u odstavce pojednávajícím o akci situacionistů na konferenci belgických kritiků umění, fotografie Bridgitte Bardot vyfotografované z profilu, jak leží na koňském sedle, zakloněná dozadu s hlavou na koňském zadku. Její notoricky známá silueta je zřetelná, ale není jí dobře vidět do tváře, takže se lze dohadovat, zda jde opravdu o Bridgitte Bardot. Mohlo by jít o fotografii jiné *Jeune-fille*, bez její slávy a věhlasu. Z fotografie byl tedy za pomoci détournementu částečně setřen spektakulární kontext.



V osmém čísle *Internationele Situationniste* z ledna 1961 byla rovněž formou détournementu z časopisu France Soir otištěna fotografie složená z rysů deseti – podle názorů veřejnosti – nejkrásnějších ženských celebrit příhodně nazvaná „Femme robot“ (Žena robot), která podle situacionistů představovala odzbrojující komodifikaci tužeb a zároveň i policejní dohled nad nimi. Byla totiž vytvořena stejným způsobem, jakým jsou na policii vytvářeny portréty podezřelých. Je dramatickým vyjádřením hrozby, kterou pro integritu a biologickou podstatu lidského těla představují technika a sociologie; a stejně tak i hloubku, do jaké marketingové techniky pronikly do každodenního života. Dá se říci, že tato fotografie skvěle znázorňovala to, co se ve společnosti spektáklu nachází pod maskou *Jeune-fille*.





V jednom z dalších čísel *Internationele Situationniste* vyšla fotografie do půli těla obnažené, nejspíše jihoafrické, mladé černé ženy se skloněnou hlavou, která se levou rukou, jež jí zároveň zakrývá prsa, drží za pravé rameno. Fotografie je zde rovněž uvedena bez kontextu, vyjma titulku pod fotografií připisovanému Reuters, ale možná vymyšleného nebo parafrázovaného IS,

pojednávajícím o údajném vyjádření jihoafrického ministra obrany z minulého roku, že země zvýší zbrojní výrobu, aby se v této sféře stala soběstačnou. Spojení mezi titulkem a fotografií je zřejmé. Mladá vážně vyhlížející žena představuje masy utlačované apartheidem. V kontextu fotografií jiných žen v *Internationele Situationniste* má rovněž narušit hegemonní spektakulární představu o francouzské *Jeune-fille*, tím že ji konfrontuje s mladou černou jihoafričankou. Toto vyobrazení bylo součástí širší komunikační strategie, která se pokoušela sjednotit probíhající boje proti kolonialismu – krizi v Kongu, apartheid v Jižní Africe a lidové povstání v Alžíru – s boji francouzského proletariátu.

Zejména v kontextu alžírské krize stojí zato načrtnout pozice které k otázce osvobození žen zaujímaly obě strany konfliktu a polemické stanovisko SI v kontextu representací *Jeune-fille*.

Francouzská imperiální propaganda vyzdvihovala pofrancouzštění muslimských žen a popisovala jej jako emancipaci od staletí společenského a náboženského útlaku. Alžírské národně osvobozenecké hnutí oproti tomu hájilo stanovisko, že Alžířanky mohou dosáhnout plné rovnoprávnosti až poté, kdy bude země osvobozena od koloniální nadvlády. Zastávalo stejnou pozici jako martinicko-alžírský psychiatr a teoretik národně-osvobozeneckého boje Franz Fanon: „Svobodu alžírského lidu lze ztotožnit s emancipací žen a jejich vstupem do dějin."

Francouzská cenzura se snažila jak jen mohla tyto opoziční hlasy umlčet. Oficiální verze *jeune fille algériane* těžila z výhod francouzského vzdělávacího systému, odmítala nosit závoj a oblékala se jako francouzsky. Trhliny v tomto pečlivě budovaném mediálním obraze vytvořily případy dívek usvědčených ze spolupráce s národně-osvobozeneckým hnutím. Nejznámějším z nich byl soudní proces s Djamil Boupacha, dvacetiletou členkou Fronty národního osvobození, která po třiceti třech dnech trvajícím mučení a poté, co byla znásilněna, přiznala vinu za zločiny, které nespáchala. Případ vstoupil do veřejného povědomí zejména proto, že se za Djamil postavily Simone de Beauvoir, spisovatelka a dramatička Françoise Saganová, byla o ni napsána kniha a Pablo Picasso vytvořil její portrét. Stala se symbolem odhalujícím násilí francouzské koloniální správy.



V durhém čísle *Internationele Situationniste* se, jak jinak, než formou détournementu, objevila fotografie Djamil Boupacha doprovázená výňatkem ze surrealistické básně Paula Eluarda „*Violette Nozière*", jež byla nazvána jménem jiné *Jeune-fille*,

odsouzené v roce 1934 za otcovraždu. Nozière byla elegantní osmnáctiletá Pařížanka, která byla uznána vinnou za to, že otrávila své rodiče barbituráty, které jim přimíchala do pití, odcizila jim úspory, aby je mohla utratit za nákupy a prohýřit ve městě.



Violettina matka přežila, ale její otec, který, jak z výpovědí před soudem vyplynulo, dívku po šest let znásilňoval, ne. Zkutečnost, že byla obětí dlouhodobého sexuálního útlaku jí u francouzské veřejnosti nepřinesla téměř žádnou podporu, právě naopak, stala se pro ni ukázkovým případem nebezpečně nezávislé mladé ženy, která se pod vlivem zvráceného životního stylu studentů z Latinské čtvrti zbláznila.

Spojení Eluardovy básně s fotografií Djamil Boupacha naznačuje, že Djamil byla podobně jako Violette souzena za to, že se pokusila zabít tyranského otce, jímž byl francouzský koloniální řád v Alžíru – francouzský stát, tedy stejného otce, který v 18. století zplodil *Jeune-fille*.

Jak je na posledních dvou případech jasně vidět, SI se nesnažili osvobodit pouze touhu, ale snažili se, aby se stala touhou po svobodě, touhou po revoluci.

Další metodou, kterou Debord využíval ve svých střihových filmech, ale je možné ji užít i v divadelních představeních, happeninzích, či v politické praxi, byla montáž spočívající na dvou souvisejících postupech: na opakování a pause. Zatímco opakování (tedy opakování něčeho, co již proběhlo) obnovuje možnost směrem do minulosti, přetváří fakt na potenciál, vůči němuž již není divák bezmocný, pausa vytváří dočasnou „*ne-náhodu*“ nebo „*prodlužované otálení*“ mezi obrazem a významem, který mu náleží. Montáž dokáže při správném užití odhalovat metodiku spektáklu a umožňuje jej podobně jako détorunement narušovat. Obě tyto metody je tedy při troše fantazie možné užít i v praxi s ohledem k *Jeune-fille*.

Praxe-teorie

Annabel L. Kim ve své brilantní recenzi na knihu Marie Darriessecq Cléves (2011), která ve Francii vzbudila podobnou vlnu pohoršení jako kdysi vydání Nabakovovy Lolity, popisuje hledání sexuality adolescentní dívky Solange. Pokud k jejím náhledům připojíme post-strukturalistické hledisko, které ve své knize Tisíc plošin

načrtli Deleuze a Guattari, (a které bylo dále rozvíjeno jinými filosofy a filosofkami – k tomu se ale snad ještě dostaneme v jiném článku), dojdeme k tomu, co by mohlo být určitým základem současné osvobozující praxe-teorie *Jeune-fille*.

Kim o knize Cléves referuje takto:

Darrieusseq odvážně vstupuje na neprobádané území ženské puberty a nenechává se ničím odradit ani omezovat. Nechá Solange slovy puberťačky popisovat její nesčetné vášnivě prožívané masturbace; její první menstruaci, to jak se krev vsakuje do velké vložky mezi jejíma nohama; jak se v nočním klubu nechá vyprstit (v angl. orginále *fingered*) hasičem, kterého tam náhodou potká a předstírá, že je starší, než ve skutečnosti je; pálení kvasinkové infekce; kouření marihuany; psaní deníku, pocit třídní podřadnosti, při navštěvě domova svých bohatších spolužáků; jak si nanáší makeup, aby vypadala starší; o tom jak prvně provádí felaci (špatně podle dotyčného hocha) doprovázenou popisem vůně a chuti jeho penisu. Podává možná nejzevrubnější portrét ženské puberty, jaký se kdy v literární formě objevil.

Cléves je lekcí toho, co znamená být mladou adolescentní dívkou, zkušenost, která je neoddělitelná od zkušenosti puberty – bytí ve vyvíjejícím se těle, které je pro dívku JINÉ a zároveň je objektem tužeb maskulinních těl, která jsou pro ni jiným druhem JINÉHO.

Příkladným je v tomto směru popis první Solanginy sexuální zkušenosti, kterou zažívá, když má zrovna menstruaci a tak svého milence Arnauda přiměje k análnímu sexu:

Skloní hlavu a podívá se mezi nohy. Má koule. Visí z ní koule a kývají se gling, glong… Naklání se stále více dopředu, zadek ve vzduchu, čelo na matraci (kdyby ji tak viděl Bihotz), vidí ptáka, je legrační… dlouhý párek s chomáčkem chlupů na konci, s tou troškou chlupů, které má ona vypadá jako pudl, kterého ostříhali všude kromě hlavy a zadku, pudl, který se prodlužuje a zkracuje, pudl na pružince dzing, dzing.



Podobně tak i scéna, kdy se pokouší si poprvé zavést tampón:

[Natálie] jí půjčila tampón, aby jej vyzkoušela. Kurevsky to bolelo, dokonce i potom, co ho namočila do oleje, což jí taky poradila Natálie.
A když do ní ten hasič strčil celej prst, nic to nebylo (byl stejně tlustej jako tampón, lepší na to nemyslet). „Byla si ale vlhká“, vysvětlovala jí Natálie. „Proto tam vklouzl

tak lehce.“
Zkoušela chvíli masturbovat, ale ač dýchala jako její matka, když sedí v lotosové pozici, nedalo se nic dělat.
A Natálie jí před tampóny varovala: jedna holka si zapomněla tampón vyndat a kluk jí ho zatlačil tak hluboko, že se jí vevnitř roztrhl a ona vykrvácela.

Pro vyvíjející se dívčí tělo nejsou gender a sexualita pevně dány, ale jsou v podstatě dosud neznámými zkušenostmi vzdorujícími společenskému řádu panujících vyprávění, která popisují morální a amorální subjektivizaci. Její tělo je pro ni absolutním arbitrem pravdy – jejím prostředkem myšlení. Je pro ni přítomnou pravdou a skutečností, dělá věci – jak sexuální, tak jiné – ale tyto činnosti samy o sobě neznamenají nic mimo jejich fyzické reality – sevřené čelisti jsou sevřené čelisti, prst je konec konců stejně široký jako tampón, infekce vulvy je pociťována jako přezrálá broskev, vlasy v ústech a na obličeji lechtají.

Tělo Solange tudíž odpovídá teoretickým závěrům Simone de Beauvoir o tělu jako situaci: tělo, daleko od toho aby bylo přirozeným, je hmotnou zkušeností, která se nachází ve zvláštním kontextu – jenž je situován – a tak není omezováno žádným esencialistickým pojmem těla, je otevřeno interpretacím, otevřeno k tomu, aby bylo psáno a čteno.

Kniha se podle recenzentky nesnaží zkušenosti Solange popisovat jako dobré nebo špatné, ale namísto toho je presentuje jako proces, jako pokusy jedné mladé dívky zjistit kým je ve vztahu ke svému vlastnímu tělu, a kým je ve vztahu k ostatním – jako sebesituování jedné mladé dívky. Jde o mystické hledání sexuality‘. Tělo v němž se nachází je ustavičným procesem hledání porozumění JINÉMU vtělené do nepoučené zvědavosti týkající se jak mužských, tak i ženských těl.

Kupříkladu ohledně menstruace se Solange ptá sama sebe: Dostala to Jacqueline Dubut také? Jak se pak může soustředit na létání? Měla Anne Chopinet mezi nohami vložku, když kráčela dolů po Champs-Elysées a přede všemi nesla vlajku? Tyto otázky, které shrnují univerzální ženskou zkušenost, mají svou mužskou obdobu, když se Solange dívá na fotku z Jaltské konference, začne se podivovat nad penisy všech světových vůdčích osobností:


1. Snící dívka

„Péra žijí svůj péří život ve všech trenkách, malá skřítčí péra všech těchto mužů, péra dělající práci pér. Péra na Jaltě, mytá i nemytá, měkká nebo tvrdá, páchnoucí i vonící, hýbající se i nehybná, nikdo se o ně nestará, nebo jsou naopak předmětem

úvah všech těch mužů. To vše by ráda věděla. Ráda by znala dějiny péra; co někdo dělá a jak žije, když má tohle místo támhletoho.“

Darrieussecqu redukci ženy na tělo – které je příliš hmotné, příliš hysterické, neschopné vytvářet logos – dotlačila k jeho mezím a k jejich prolomení. Obrací Solangeninu imanenci v látku transcendence a tím osvětluje, jak moc společnost odsouvá dívčí sexualitu do temnot, jak ji pojímá jako něco nevyslovitelného, možná i nemyslitelného, a určitě jako něco, co musí být kontrolováno. Otevírá uzavřené dveře a konfrontuje nás se známou otázkou JINÉHO, ale položenou jiným způsobem. Stává se politickou tím, že nás nutí partikularizovat univerzální mužský subjekt a uvážit, jaký druh vztahu může mít lidská subjektivita s JINÝM a se světem, jak je svět chápán a vnímán. Při čtení knihy jsme spolu ze Solange znovu mladí, ale bez naivity a nevědomosti mládí.

Deleuze a Guattari píší, že je tělo dívce „ukradeno jako první“ v procesu vytváření sexualizovaných a sexuálně protichůdných organismů“; a tato loupež je podniknuta prostřednictvím přikazujících slov, požadavků a vynucování určitého typu chování: „nechovej se takhle, už nejsi malá holka, nejsi divoška etc.“ Tato řada vynucování a příkazů zavádí a sjednocuje prehistorii dívky a princip srozumitelnosti jejího bytí a sexualizovaného těla, kdy jsou odstraňovány všechny rozpory příčící se normalizované sexualitě a další společností ostrakizované nepřístojnosti.

Jak připomíná Simone de Beuvoir, musí ženy při „sexuálním zasvěcení“, nímž myslí první heterosexuální pohlavní styk, mnoho překonat, mužské tělo, na rozdíl od citlivějšího a hladšího těla ženského, klade odpor a vzdoruje. Mezi prvním heterosexuálním pohlavním stykem a znásilněním není z jejího úhlu pohledu velký rozdíl. Zatímco ‚lesbická láska‘ je pro dívku ‚přirozenější‘ a v určité fázi života si jí projde většina z nich, je pro ni těžké, jakožto toužícímu subjektu, jímž bezesporu je, upadnout do sexuální pasivity a závislosti, s níž dominantní kulturní kódy obvykle „stávání se ženou“ spojují. Heterosexualita totiž pro ni není z psychologického hlediska přirozená, ale dívka se jí musí učit.

Prostřednictvím výše popsaného procesu padělání a odstranění, kdy je heterosexualita dosazena jako normativní a užíváním dívky jako příkladu objektu chlapeckých tužeb, tedy protichůdného organismu, jsou dějiny zfalšovány i pro něj.

Člověk není živočišným druhem, ale kulturou tvořená idea – tělo je nástrojem, jímž uchopuje svět; tělo je situací, v níž můžeme žít svobodně, nebo jinak.



Deleuze a Guattari obhajují přístup, v němž je stav hledání, v němž se ‚dívka' nachází jako linii úniku, jako obývání meziprostoru, jako intermezzo, kdy ještě není – v genderových pojmech – ani ženou ani mužem, může tedy čelit obřímu duálnímu stroji a všem kulturním vzorcům, které se jí snaží společnost vnutit. Nestává se totiž ani tolik ženou či mužem, heterosexuálkou či lesbou nebo trans-osobou, ale především sama sebou.

Pokud parafrázujeme Simone de Beauvoir, můžeme prohlásit: *„Žena se ženou nerodí, ale stává a stávání se ženou produkuje univerzální dívku."*

Na základě připomínky od S. tento náš společný traktát doplňuji básní Egona Bondyho:

Podivuhodný mandarín

Po celý život budeš roztahovat klín
aby v něj vešel Podivuhodný mandarin

Budeš svůj šat šít z marností a z vin
hledat budeš kde je Podivuhodný mandarin

A v hlavě hukot krve a v očích noční stín
toužit jen budeš aby přišel Podivuhodný mandarin

Mnohokrát si budeš chtít pustit plyn
že zas to nebyl Podivuhodný mandarin

Až vyčerpáš se v čtyřicítce a budeš celá hin
poznáš že život je jen boží mlýn

Poznámky:

(1) Rozlišování mezi sexuálním a erotickým je v článku užito jen v pasážích týkajících se SI. Literatura, ze které byly další části článku povykrádány, poslepovány a vydestilovány, toto jinak velice trefné dělení nedodržuje a bylo by dost složité jej v dalších rozborech uplatňovat. Tímto se případným čtenářům omlouvám za tento politováníhodný metodický lapsus.

(2) Reklamní průmysl pracuje v časových cyklech opakování napojených na prodej určitých produktů pro určité cílové skupiny. Jak v jiné souvislosti uvedl Debord ve svých poznámkách ke Společnosti spektáklu z roku 1988: *„Spektákl svou argumentaci dokazuje jednoduše tím, že ji*

předvádí v cyklech: vracením se na začátek, opakováním, ustavičným znovupotvrzováním v jediném zbylém prostoru, kde může být cokoliv znovu potvrzeno a může tomu být věřeno právě proto, že je to ta jediná věc, které jsou všichni svědky."

(3) Již staří Řekové rozlišovali mezi dvěma druhy času *chronos* a *aion*. *Chronos* je čas plynoucí vyjadřující akce těl a utváření tělesných vlastností, zaplněný těly a hmotou. *Aion* je věčnou pravdou času, který se osvobodil od svého současného hmotného obsahu a tím uvolnil svůj vlastní cyklus. Je zaplněn příčinami a následky, které jej pronásledují, aniž by jej zaplnily… vždy již prošly nebo teprve přijdou. Je časem stávání se.

Autorská poznámka:

Na četné dotazy, které části článku jsou od Sofie, uvádím, že Sofie nejméně z poloviny přispěla k projasnění teorie erotického odcizení a tužeb, pro které jsem nalezl podkladový materiál v pracích SI a kapitola Praxe-teorie je z více než 80% čistě její (pasáže z recenze na Cleves vybrala v podstatě Sofie sama, překlad je můj). Pasáž o tělu jako situaci, člověku jako kulturou tvořené idei a krádeži dívčího těla jsou námi již dříve diskutovanými problémy, se kterými přišla Sofie. Metoda naší práce byla postavena na principu Carrolovy Alenky za zrcadlem, jíž byla právě Sofie.

Kontakt: palash.co@centrum.cz
Blog: drobed.noblogs.org